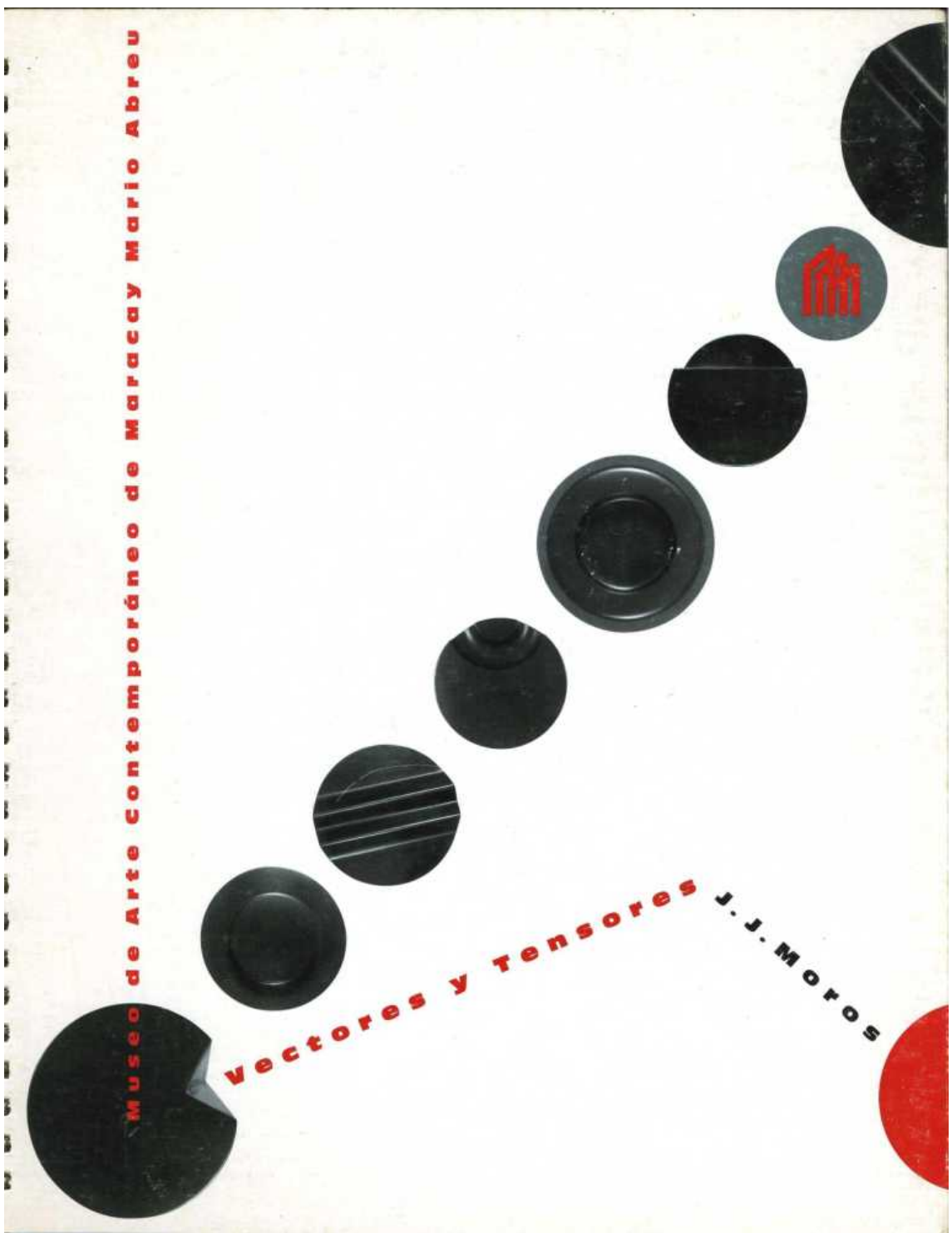


MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE MARACAY MARIO ABREU

Vectores y Tensores J. J. MOROS



A l a m i g o

Una vez más la vida nos permite compartir satisfacciones. Siento orgullo por el escultor que se ha fraguado a la luz de la constancia y el deseo de realizar sus sueños. Siento entrañable afecto por el amigo y le agradezco su apoyo y su solidaridad durante mi gestión al frente de este museo.

Ahora le ha llegado el momento de cosechar triunfos y reconocimientos. Celebro

la amistad que me has brindado y la oportunidad de verte hoy en el umbral de grandes logros.

J.J., más allá de dirigir esta institución, hoy quiero dejar constancia de mi amistad y de mis anhelos porque a la vuelta encuentres nuevas y mayores satisfacciones.

I d e l i s a R i n c ó n G o n z á l e z

Diciembre de 1995

Fundación
Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu



Diciembre de 1995 / Febrero de 1996
Vectores y Tensores: J. J. Moros

Fundación Fundación
Polar Gran Mariscal de Ayacucho



Fondo de Aportes Mixtos a las Artes

J O S E M A R I A S A L V A D O R
Conversación con J.J. Moros en el Taller de Arte La Colmena, el 17 de agosto de 1995

Sobre Vectores y Tensores:

Del volumen finito a la infinitud del espacio

Jose María Salvador

Me gustaría, J.J., que reflexionemos un tanto sobre las formas, contenidos y motivaciones de tus esculturas actuales, que en breve vas a exhibir en tu muestra **Vectores y tensores** en el Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu. En tu producción anterior (la que llega hasta fines de 1990), predominaban ciertas características formales que, a mi juicio, podrían sintetizarse así: 1) linealidad de carácter dibujístico o caligráfico; 2) vacío y virtualidad volumétrica; 3) irradiación centrífuga de fuerzas y energías en el espacio; 4) dominio de la verticalidad, basada en la concepción convencional de la escultura brotando del suelo hacia el cielo; 5) simetría axial; 6) bifrontalidad; 7) gusto por la circularidad y la concentricidad de los elementos; 8) cierta referencialidad, por el hecho de que muchas de esas obras semejan máscaras; totems y retablos. Por el contrario, tus trabajos actuales, los que arrancan a finales de 1990, manifiestan, a mi modo de ver, los siguientes rasgos morfológicos-conceptuales, opuestos a los anteriores: 1) compacidad y macidez de la masa; 2) volumen pleno y hermético, con muy pocos vacíos y horadaciones; 3) reposo, concentración y retención de la energía; 4) predominio de la horizontalidad (pese a algunas diagonales), lo cual sugiere, más bien, estaticidad y equilibrio; 5) asimetría; 6) pluralidad de enfoques perspectícos; 7) predominio de lo prismático y lo cilíndrico, aun sin excluir lo propiamente circular; 8) triunfo de la pura morfología geométrica, sin insistir mayormente en los contenidos referenciales. ¿Crees que son atinados esos análisis?

J. J. Moros Sí. Yo creo que, probablemente, lo que más siento ahora es el problema de la ganada del espacio, del volumen. En la obra anterior, a la que te referías, es evidente que el volumen estaba prácticamente ausente. En estos nuevos trabajos hay una mayor presencia del volumen: el volumen definitivamente conquista el problema de la escultura. Eso va en paralelo, quizá, con algún aspecto que no señalaste, que es el cambio del material manteniéndome dentro del mismo material. Es decir, desapareció la barra de hierro, la lámina plegada, la lámina cribada, y llegó el volumen industrial, que es el tubo o perfil, de sección redonda o cuadrada. Y a partir de ese material estoy desarrollando prácticamente toda esta exposición, con materiales en función del volumen, es decir, el mismo material hierro en su origen industrial convertido en volumen. Porque el tubo, al taparle los extremos, se convierte en volumen y queda cerrado el espacio adentro: queda retenido, contenido, queda hermética la situación interna. Yo sí creo que en mis esculturas actuales hay una conquista del volumen, y que también la obra gana mucho en reposo. Estos últimos trabajos no tienen aquella violencia espacial de mis obras anteriores, sino que son más serenos, mucho más calmos, más..., quizá el término es «meditados». No meditada la obra como meditación previa, sino que la pieza en sí respira más meditación, más serenidad, más introspección, más lentitud anímica que las piezas violentas de antes. Incluso las obras simétricas horizontales tenían en esa horizontalidad una violencia de expansión que no está presente en estas piezas de ahora, en las que esa serenidad o esa calma ayuda mucho más a una pausa frente a ellas, a un silencio o una meditación.

José María
Salvador

Se podría incluso utilizar –muy metafóricamente– el adjetivo «clásico» para tus obras actuales: podríamos hablar aquí de un mayor clasicismo en tus trabajos de ahora, frente a un mayor barroquismo anterior, en el sentido de que antes buscabas justamente la expansión en el espacio, el despliegue por todos los radios o vectores en todas las direcciones posibles del plano vertical. Ahora, en cambio, se nota en tu escultura actual cierta serenidad y equilibrio que podríamos –un tanto abusivamente– denominar «clásicos»... Hay además otro aspecto que me parece destacable en tus obras actuales: es el cambio en el colorido y «maquillaje». No sólo parece haber abandonado el color rojo oscuro de algunas piezas anteriores para privilegiar ahora el negro (mate, por lo general), sino que incluso utilizas hoy con cierta profusión el grafito, en vez de la pintura acrílica de antes.

J. J. Moros

Sí, aun cuando en alguna de las piezas que he hecho se conserva algún color, la idea, en esta exposición, es evitar cualquier recurso cromático, para insistir exclusivamente en el volumen, ya sea con el grafito, que lo acerca a su material original, ya sea con el negro, que concentra el problema cromático en él mismo.

José María
Salvador

Como para no tener ninguna distracción con el tipo de revestimiento...

J. J. Moros

Ninguna.

José María
Salvador

Hay otra cosa que me interesa e inquieta. En todo el proceso de tu carrera, de tu evolución escultórica, parece manifestarse siempre una búsqueda de la dirección, del sentido orientante en el espacio. Es decir, las piezas y sus elementos integrantes van buscando una orientación en el espacio, luego una dirección y, finalmente, un sentido: hacia adelante o hacia atrás, hacia la izquierda o hacia la derecha, hacia arriba o hacia abajo; al principio, bajo el impulso de la verticalidad, luego bajo el de la horizontalidad pura, y hoy combinando las tres situaciones: la verticalidad, la horizontalidad y la diagonalidad... La diagonalidad pura es, por cierto, otro de los aspectos nuevos de tus trabajos recientes, que aparece, si la memoria no me falla, en tu envío a la II Bienal de Artes Plásticas de Mérida.

J. J. Moros

Sí, algunas de las anteriores piezas dinámicas tenían, quizá por recurso de soporte, una línea diagonal que ayudaba al equilibrio, a la estabilidad de la pieza. Pero la diagonal nunca había sido la búsqueda pura o única de mi trabajo anterior. La horizontalidad estuvo muy presente, muy dominante en todas las piezas simétricas. En la época de esa expansión horizontal, bifrontal, los ejes se desplazaban horizontalmente.

José María
Salvador

Pero entonces la diagonalidad y la horizontalidad se presentaban sólo parcialmente en alguno de los elementos de conjunto, y no como «totalidad» pura que orienta y modula el conjunto de la obra.

J. J. Moros

Como uno de los elementos de la composición. Nunca llegaban a ser «ellas» nada más. Ahora la horizontal llega a ser exclusivamente la protagonista; y lo mismo pasa con esa diagonal, que, como trazo, como línea, siempre tiene una dinámica extraordinaria, y tiene además, la posibilidad de retenerla contra una pared, contra algún elemento de soporte, lo cual proporciona una gran ayuda no sólo en lo técnico. Creo que la sensación de la diagonal que surge de la pared o del piso es interesante.

José María
Salvador

¿Y por qué, precisamente, ese protagonismo de la horizontalidad, del volumen como pura forma horizontal? ¿Por qué ese protagonismo de la diagonalidad, del volumen que es mero vector diagonal, no importa con qué angulación? ¿Qué quieres expresar con esa búsqueda del volumen en su horizontalidad o en su diagonalidad puras?

J. J. Moros Este punto tal vez lo tengo menos claro. Esa lectura en horizontal de izquierda a derecha, de derecha a izquierda, sugiere el recorrido de un texto de cualquier lectura. Además, a veces se discute por qué siempre que definen la escultura o le señalan bases reglamentarias es un problema de que la base es chiquita y que la medida vertical de la obra es el triple o el cuádruple de la base. Entonces, ¿por qué siempre ese concepto de que la escultura es vertical? Independientemente del cuerpo humano, de la verticalidad del cuerpo humano, con los brazos abiertos o no abiertos... Hay en mí una idea de buscar, incluso como curiosidad, de intentar ver si es posible desarrollar una escultura horizontal, que es quizás de las menos o poco desarrolladas como búsqueda. Y, después, entre la horizontal y la vertical está la diagonal, que es también una consecuencia de manejar esas dos dimensiones. Aunque yo, realmente, como volumen o línea vertical había trabajado muy poco: sea cuando trabajaba con las barras, sea en mi otro trabajo en volumen, nunca exploré una escultura estrictamente vertical, donde el predominio de la línea fuera vertical. Esta no me ha atraído. No he hecho una escultura en el sentido vertical estricto, aunque por momentos me surge también la curiosidad y la inquietud de cómo se comportaría una pieza en términos verticales.

José María
Salvador A modo de tótem.

J. J. Moros A modo de tótem. Y que con frecuencia es como un comentario fácil, porque es mucho más incómoda la escultura horizontal, donde se vaya a colocar, para montarla, para trabajarla.

José María
Salvador Eso se colega con la cuestión siguiente. Se perciben también tus deseos de relacionar la obra con el espacio que la circunda. Antes se trataba de la relación suelo/cielo, por lo que decíamos sobre el predominio de la vertical. Hoy se plantea el problema de la relación piso/pared (sobre todo, en esas piezas diagonales), la relación pared/pared (como, por ejemplo, en **Vectores par paralelos**, e incluso en la situación de aislamiento vertical en la pared (como sucede en **Campo tensorial**). Intuyo que, por evolución lógica, sería posible en algún momento –salvadas las eventuales dificultades técnicas– que surgiesen en tu producción obras basadas en la relación pared/techo, o incluso algunas literalmente colgadas del techo. ¿Qué buscas con esta serie de relaciones inusuales en el ámbito escultórico, que van más allá de la simple relación tradicional suelo/cielo?

J. J. Moros Sí. El desprendimiento de alguna parte de la base, como concepto básico, y el desprendimiento de la simple instalación vertical sobre un sitio aislado; la contribución que puede hacer evidenciar el espacio, la colocación de la pieza en contra de los límites espaciales, o sobre el límite espacial. O sea, esas horizontales paralelas de **Vectores par paralelos** probablemente evidencian una esquina, a pesar de que ellas no son en ángulo, pues son rectas y horizontales: evidencian el espacio posterior como esquina, y van generando un problema de dibujo evidenciador de espacio. Igual sucede con las diagonales: por una parte, se apoyan en términos naturales al recostarla de la pared y al apoyarla en el piso; por otra parte, van creando a la vez esa idea de evidenciar el espacio por delimitarlo, por señalarlo, por marcarlo con el énfasis con que lo marca un grueso volumen en el espacio, y genera dibujos geométricos a su alrededor: genera triángulos, círculos, espacios...

José María
Salvador Preocupación bastante similar tuvieron justamente ciertos constructivistas rusos, como El Lissitzky, algunos de cuyos **Prouns** eran esquineros o colgaban a gran altura entre dos paredes... A mi parecer, planteas también en tus obras recientes otro problema: la relación dialéctica integridad/desintegración. Por un lado, la integridad del volumen escultórico, que es compacto, macizo, hermético; y, por otra parte, su desintegración, por cuanto, al producir en su materia múltiples mordiscos, incisiones, hendiduras y sustracciones de diverso tipo, vas desintegrando en

alguna medida ese volumen, si bien lo mantienes siempre claramente legible en su especificidad geométrica. ¿Qué idea pretendes sugerir con esa antítesis integridad/desintegración?

J. J. Moros Sí. Mi exposición en Valencia en el año 1991 se llamaba **Tubos intervenidos**, y ahí estaba la idea básica que se vino desarrollando después: cuáles eran las intervenciones que evidenciaran el volumen, que era de origen industrial —el tubo—, cuáles las intervenciones que lo enriquecieran, lo animaran. Y quizás en algún momento recurri a la serenidad, a los mismos juegos de la contraposición, para ir evidenciando ese tubo y crear la lectura horizontal o el desplazamiento horizontal rítmico, un poco como la música: un sonido visual sobre el volumen que marcara algunas diferencias y generara algún sistema de ritmos sonoros, de ritmos musicales, visuales, en una mezcla de esos elementos. Entonces hay la serialidad en dos, tres, cuatro... Contraponer las formas redondas contra las formas angulares, las líneas rectas con las líneas curvas. Eso fue generando un sonido visual: creo que fue una preocupación de hacer sonar los elementos con los ojos. Después llegó un momento en que uno siente que está produciendo demasiado sonido, que está añadiendo muchas cosas. Y empieza entonces el proceso inverso, intentando ver cuánto es lo mínimo necesario para que la pieza mantenga un sonido. Quizás esto tiene que ver también con la confrontación de la violencia espacial contra la serenidad: hasta dónde se puede llegar a una serenidad, que no tiene que ver con la idea mínima de tal elemento, con el volumen elemental o la forma elemental, sino con los sonidos elementales para que de ellos surja un sonido coherente, una melodía visual, un discurso visual sonoro, en función del volumen. Es decir, se trata de ver lo que le falta al volumen, lo que se recupera, ver cómo se van produciendo esas incidencias sobre el volumen —yo las llamo intervenciones—, ver cómo influye la manera de esas intervenciones, que en algún momento siguen la forma original del material industrial, pues van lineales como el tubo, otras veces se cruzan y rompen del todo, en otros momentos se serian directamente, y en otras oportunidades van seriados pero alternos. La disposición sobre los distintos planos, cuando la sección del tubo es cuadrada, es distinta que cuando es redonda o triangular. Se trata de ver cómo se van armonizando esas intervenciones sobre el volumen, cómo van dando continuidad, ruptura, ritmo, quién suena más fuerte, quién suena más suave. Hay un juego de curiosidad sensible cuando uno se sienta a tratar de ver. Y, sobre todo, porque muchas de estas piezas son hechas sin dibujo previo, aunque muy a partir de la obra anterior. Llega un momento en que paso varios días esperando cuál es la intervención que corresponde en un determinado momento. Porque, de nacimiento, algunas intervenciones las veo claras, definitivas, cuando comienzo a hacer la pieza; pero, después, hay unos días de meditación, de «¡ya va!», porque falta algo. Pero estoy buscando en el repertorio de los elementos geométricos —que son piezas disponibles en el taller, o quizás algunas por elaborar— cuál es el que se podría colocar en un momento dado, el que la completa, el que produce esa idea de la pieza final, del conjunto, del todo.

Jose María Salvador ... sinfónicamente consistente.
J. J. Moros Sí.

Jose María Salvador En este proceso de despojamiento de los volúmenes geométricos, buscando un lenguaje formal lo más sobrio y desnudo posible, manifiestas también esa otra elección antitética de las intervenciones que he denominado —de modo muy impropio— «barrocas». Esos ingredientes «barrocos» vienen a veces de las sustracciones que provocas en la materia por medio de cortes, bocados, perforaciones, hendiduras; otras veces nacen de adiciones a la masa, cuando añades al tubo otros elementos en relieve positivo; de cualquier modo, ese «abarrocamiento» deriva de las serializaciones, la rítmica, los contrapuntos, las alternancias, y, en definitiva, de cierto «enjoyamiento» del volumen geométrico de tus obras actuales. Ese rasgo esboza una nueva antítesis dialéctica entre,

por un lado, un tremendo despojamiento formal de volumen en beneficio de la geometría pura, y, por otra parte, cierta frondosidad engalanante en la periferia de dicha forma.

J. J. MOROS Sí. Yo no lo tengo claro, no lo tengo explicado, porque hay momentos y obras que, cuando resultan, uno les siente un barroquismo. No sólo por la cantidad de elementos, sino por la cantidad de movimientos, de direcciones que contiene la pieza. Hay otra cosa que es mi mayor insistencia en los últimos tiempos, a lo que le estoy prestando atención: y es que, sin preocuparme de hacer «minimal», tengo, no obstante, el interés de ver qué cantidad de recursos menores es posible y suficiente para que la pieza «diga». Porque llega un momento en que ella está hecha y no le hace falta nada. Cabría también la posibilidad de añadir algunas piezas que técnicamente y en elaboración tenían un enorme trabajo, en el sentido de incorporar elementos, incluso en positivo, cosa que todavía no he eliminado. Sin embargo, en esta exposición probablemente no hay elementos añadidos en positivo, salvo, quizás, **Intercepto A** e **Intercepto B**, que tienen añadidos más allá del volumen original. Pero están hechos con la clara intención de volverla una sola pieza; o que se sienta como un solo volumen: que se sienta como si más bien está sustraído el resto, como si fuera una talla: una pseudo-talla. En este momento en mis obras no hay añadidos. Yo no los desecho como posibilidad, pero toda esta exposición se basa simplemente en intervenciones en negativo, sustrayendo, o dando la sensación de que se sustrae el material, y no que se añade. Es producto quizás del mismo enfrentamiento con el volumen, el dilema «talla-construcción». Yo estoy haciendo una construcción con una sensación de talla, o con unos resultados de naturaleza de talla. Es quizás el juego, o lo que yo encuentro después de que la pieza está hecha, o a raíz de algún comentario: «parece una talla». Parece que el resultado fuera talla, y no un problema de cortar o añadir partes. Incluso el añadir partes, el sustraer las partes, significa cortar una parte y añadirla, intentar añadirla con soldadura y luego disminuirla, para que parezca que está sustraída, como si estuviera tallada.

J O S E M A R I A
Salvador

Hay otro dato interesante, no sólo en esta exposición, sino en todas las obras tuyas que conozco: es el enorme valor que le otorgas a la artesanidad, que se patentiza en el preciosismo e impecabilidad de la factura. Y eso resulta tanto más sorprendente en esta época nuestra de tanto arribismo, de tanta improvisación y empirismo (en el peor sentido del término), de tanto barato pensar que «cualquier cosa vale en arte».

J. J. MOROS Sí. Mi formación ha sido realmente de taller. Yo aprendí a trabajar el material en el taller y con un proceso permanente de consulta y de aprendizaje haciendo. Quizá eso me condujo en algún momento al esfuerzo del dominio técnico y de aprendizaje cada vez mayor. Hoy en día es como un proceso rutinario: yo llego al distribuidor de pinturas y él me ofrece los boletines de un nuevo material. Y hay un proceso de consulta, de averiguar. Porque quizá en las primeras piezas, que eran muy dibujísticas, la limpieza del dibujo era fundamental, porque un dibujo geométrico que no estuviera limpio no tenía sentido: generaba una cantidad de distracciones, de desvirtuaciones de la idea que no tenían nada que ver con ellas. En este momento me interesa también esa sensación del corte puro, de la idea quizás hasta falsa del corte industrial que está hiriendo un volumen puro. Es el volumen puro intervenido en términos puros. Por ahora, creo que parte de la sensación que pueden dar mis piezas tiene que ver con que no hay interrupciones en la visión ni distracciones. Pero también llega un momento en que algunos sectores del público se divierten un poco en cazar la trampa: «¡Ay! Aquí te quedó una arrugueta». Yo creo que la posibilidad de deslizarse, de lograr ese sonido puro es alejándose de los ruidos. Y cualquier situación de esas es un poco ruido sobre ese desplazamiento visual sonoro, además del resultado: el resultado en sí se relaciona, a mi manera de ver, con la pureza sonora, que se convierte en la pureza visual, una pureza visual que se convierte en una exigencia técnica, y una exigencia técnica que se convierte en trabajar hasta que no se interrumpa, hasta que no esté bien ejecutada la pieza.

J O S É M A R Í A

Salvador Crees, pues, definitivamente en el dominio del oficio como categoría necesaria para hacer arte.

J. J. Moros Yo creo que uno es un oficiente sobre un material, y que ese oficio es un proceso progresivo de dominio, yo no diría de subordinación, porque no sé exactamente quién es el que está subordinado. Pero, sí, hay un problema de dominio, y ese dominio quizá después uno pueda desecharlo. Yo creo que algunos maestros han trabajado el proceso del dominio total, y una vez que tienen el material dominado regresan como dejando que el material domine, o que el material predomine. Yo por ahora creo que todavía estoy dominando el material, y me toca llegar primero a ese dominio de la parte técnica hasta llegar a decir lo que realmente quiero. Después, compartir la palabra con el material, darle la palabra; aunque yo pienso que las piezas siguen siendo hierro, siguen percibiéndose como hierro. En estas series sobre perfiles industriales es evidente la presencia del material. Que se puede confundir que es una barra maciza, que es un perfil industrial, es parte de la sensación. En términos técnicos, él está ahí. Está presente y está cada vez procurando armonizar mejor con él.

J O S É M A R Í A

Salvador Otro asunto que también se plantea en esta exposición de modo esencial es el formato.

Tus piezas de antes, aun sin ser de pequeño tamaño, no eran propiamente de grandes dimensiones. En cambio, ahora priva ya esa idea del formato grande, y se intuye ese deseo de que, de estar garantizadas las condiciones económicas y pragmáticas, tu trabajo podría ir aun a mayor escala. ¿Tienes algún interés particular en ejecutar tu obra a «escala cívica», en confrontación con la arquitectura?

J. J. Moros Sí. Mi escultura va evolucionando, independientemente de las posibilidades de la pieza íntima. A estas alturas no puedo decir que es fácil, porque tiene la mismidad de la ejecución, la individualidad, la privacidad en el taller, el trabajo continuo, el sobado y la caricia permanentes del trabajo manual. Llega un momento en que las propuestas de espacio, por ejemplo, piden espacio, y la amplitud de espacio puede estar marcada por el tamaño de la pieza. Y en eso sí hay una relación que es obligatoria y necesaria. Mi obra misma va caminando hacia un formato mayor por una ambición de espacio mayor. Y, cuando hay pared, las visiones del espacio van llevándose las paredes por el medio. Yo creo que el camino va hacia algún momento en que hay que abordar piezas en un formato mayor que éste. Sin embargo, creo que parte del dominio del mismo proceso gradual es ir creciendo pausadamente, dominando las variantes del formato, unas variantes no sólo del problema, llamémoslo, «conceptual» de la obra, en cuanto al formato de ella en sí, sino en cuanto al problema técnico, que también va acompañándolo. O sea, las variantes del formato se acompañan de unas variantes y exigencias técnicas que hay que ir dominando. Una de las ideas fundamentales de esta exposición es desarrollar las mismas series que venía planteando con las variantes que surgieron como necesarias de la exposición anterior: un crecimiento del formato. Esta es una exposición que básicamente es en gran formato, en términos de gran formato de sala. La consecuencia inmediata debería ser el gran formato de calle, y eso vendrá...

J O S É M A R Í A

Salvador Te estimula entonces la idea de conseguir una plaza, un parque, una estación de Metro, para poder hacer esculturas del tamaño de las realizadas, por ejemplo, por Claes Oldenburg.

J. J. Moros Yo creo que hacia allá voy, y eso llegará. Ya estoy en eso en términos mentales, y ya voy a montarme en eso en términos mentales y ya voy a montarme en eso en términos técnicos, operativos. Creo que hacia allá voy. No sólo por el problema de lo que es la calle hoy en día, de la necesidad de llevar las obras a la calle, sino que mi propuesta intrínsecamente también lo está pidiendo: donde el techo sea el cielo, donde la pared de fondo esté bien retirada y la obra esté en el medio de un espacio, rodeada de espacio, en entendimiento con el espacio, y generando así espacio... Espacio bastante, en fin.

José María

Salvador **Vectores y tensores** es el título de esta tu exposición en el Museo de Arte

Contemporáneo de Maracay Mario Abreu. Entiendo que es una manera de sugerir esa direccionalidad que tanto te preocupa –la dirección/tendencia, e incluso el sentido u orientación de esa dirección– como una manera privilegiada de poetización del espacio. En tu modo de proponer esa poetización del espacio hay un primer aspecto interesante, a saber, la segmentación de ese espacio: tus obras actuales consisten en fragmentos o segmentos de tubo –en última instancia, vectores–, que, a pesar de su limitada extensión, aluden o sugieren una continuidad **ad infinitum**. Se perciben como segmentos intervenidos de una entidad lineal mayor que podría ser intervenida continua e indefinidamente: algo así como decir que estás operando con magnitudes finitas de un espacio infinito.

J. J. Moros Esto se relaciona con el álgebra vectorial, que en algún momento tuve que estudiar

por requisito para algunos cursos de post-grado, y me dio ideas que no tienen nada que ver con

el problema matemático, pero que me alimentan en ciertas cosas. La discusión sobre los vectores y los tensores

(que son más complejos) fue generando en mí la posibilidad de una idea, aun cuando descubrí que mis

Segmentos horizontales tienen mucho del álgebra vectorial: esa idea fue el problema del espacio,

el problema de que los vectores y tensores pueden tener sentido si se les marca el sentido, pueden tener dirección

si se les marca la dirección, y que tienen continuidad en cuanto que, si no se los interrumpe, se prolongan

al infinito. Todos esos elementos llega un momento en que uno los ve, intenta sentirlos o seguirlos dentro de

la pieza. Quizá eso explica un poco la horizontalidad de mis obras y por qué ninguno de los tubos horizontales estaba

cerrado visualmente en los extremos, por qué no había un elemento que los cortara, sino que incluso algunos

tenían un remate en los extremos que insinuaba mucho más una continuación, que había habido

allí un corte accidental y el segmento horizontal seguía.

José María

Salvador

Eso se nota, por ejemplo, en **Prisma vectorial**, en el que una secuencia de gruesas

hendiduras prismáticas se incluye con una que está abortada. Y también otras piezas que presentan

surcos horizontales que llegan hasta un extremo de la pieza y allí se interrumpen. O en las obras

que tienen en un extremo bocados en cuarto de esfera, los cuales invitan a pensar que

forman parte de una esfera completa.

J. J. Moros Una esfera completa, sí. Esos movimientos de las intervenciones ofrecen la posibilidad

de que pueda imaginar que aquí venía otra parte, que aquí seguía otro, que esto es una y allá continúa otra. Quizás de

eso partió el título de la exposición de **Segmentos**, que son partes de algo más grande o algo que

continúa. Porque eso también lo facilita la horizontal, mientras que la verticalidad revienta contra el piso. Claro,

hacia arriba puedes seguir hasta el infinito o hasta que te consigas con el techo. Las horizontales parecían tener una

continuidad permanente y un movimiento que iba abordando el espacio hacia los lados por cualquiera de

los dos extremos. Pero también hay algunos que, al verlos con detenimiento, tenían algún sentido, lo cual presentaba

problemas en el montaje. Cuando se estaba montando una pieza, te decían: «Esta pieza, ¿va así o va volteada?»,

en el sentido de que a ellos les daba lo mismo de izquierda a derecha o de derecha a izquierda. Y, al meditarlas o al

discutirlas, yo les decía: «No. Importa muchísimo el sentido en estas obras. Cada una de ellas tiene una direccionalidad,

a pesar de ser horizontal: se desplaza de izquierda a derecha, o se desplaza de derecha a izquierda». Y, en

función de cómo se colocara, proporcionaba una lectura de ese tipo.

José María

Salvador

Eso sucede, por ejemplo, en **Gran vector**, que es un segmento oblicuo con un ángulo de 30°

y otro de 60° grados: no es lo mismo apoyarla contra la pared sobre uno u otro de los dos ángulos.

J. J. Moros Claro. Cuando retomé el problema de buscar las cosas que pudieran ayudar a interpretar eso, retomé una lectura ajena completamente a la matemática, pero que se esclareció con el álgebra vectorial. Allí es cuando me consigo una serie de frases o de términos que me hicieron decir: «si esto se retira de un libro de matemáticas, pasa a ser perfectamente una lectura poética de problemas espaciales». Probablemente por ahí iban mis inquietudes, o eso es lo que estoy intentando hacer, sin que me preocupe mucho de explicármelo. Lo que estoy intentando hacer es conseguir elementos. De ahí surgió la idea o el tema, en función de los vectores y los tensores.

J O S É M A R Í A
Salvador ¿Qué otras ideas crees estar desarrollando en tu trabajo actual?

J. J. Moros Creo que también hay algo del movimiento que rota, el movimiento circular: son las piezas redondas, dinámicas, o que, al igual que los vectores, tienen también un desplazamiento horizontal; las piezas circulares podrían tener un movimiento de rueda; el dibujo mismo también les marca la rotación. Y el problema del peso: a pesar del volumen, hay un juego de la sensación visual de peso incorporado a la pieza. Entonces hay piezas que resultan absolutamente pesadas: dan la sensación de macidez, de volumen y de peso propios, por lo pesadas en términos visuales; y hay otras piezas que son más livianas, lo cual tiene que ver un poco con el dibujo que las soporta. En otras la idea es fragmentar las piezas. El gran ejemplo es la Instalación **Hitos-percusión**, que probablemente es el extremo para iniciar una exploración de la fragmentación de la pieza; pero también creo que hay una posibilidad escultórica de, sin llegar a hacer propiamente una instalación, producir una escultura de partes, lo que plantea problemas como cuántas partes poner, cómo hacer una pieza trabajando con partes. Hay algunos ejemplos de gente que hace escultura en partes. Pero a mí me interesa el problema de la unidad y diversidad de las partes. Creo que por esas vías estaría ahora iniciando un problema de trabajo. Creo que lo que viene después de esta exposición es un problema de formato. Hay un problema de fraccionamiento de la obra manteniendo unidad, sin abonar directamente lo que se está manejando como instalación, sino un problema de la obra compuesta, manteniéndome dentro de la escultura, o manteniendo que sigan siendo esculturas. Y creo que las piezas circulares tienen algo que ver con la rotación, con un movimiento también en esos volúmenes circulares.

J O S É M A R Í A
Salvador En el caso de tu Instalación tenemos ahí también una especie de repertorio de intervenciones posibles sobre el mismo o similar módulo generante, que es el cilindro chato: digamos que es como un elenco o alfabeto.

J. J. Moros Hay como un alfabeto o un repertorio de posibilidades.

J O S É M A R Í A
Salvador Por cierto, ¿piensas distribuir las piezas de la Instalación en una secuencia larga y paralela, o según una distribución aleatoria, como si se tratase de un libre desplazamiento de esas formas e intervenciones?

J. J. Moros Esa Instalación irá, claro, sobre el piso, sobre una plataforma de madera muy baja. Pero será en forma un poco aleatoria. En ella hay unas piezas que están trabajadas nada más en el extremo superior, hay otras en que la intervención desciende por la cara lateral, hay otras que están trabajadas exclusivamente en la cara inferior. Y eso supone que su disposición en el montaje habría que hacerla de modo que se puedan ver todas con detenimiento, pero sin perder la noción de conjunto, de gran cantidad. A lo mejor, para verlas todas como pieza llevaría un largo tiempo. Pero creo que hay también un problema de tiempo en la situación, el de que sea capaz de entretener, absorber o abstraer totalmente a un espectador que vaya siguiendo cuáles son las coincidencias, las diferencias, las repeticiones, las variantes, dónde se repite el mismo elemento. Está hecha

casi con el intento de no tener ninguna pieza repetida, aunque a lo mejor después se descubrirá que surgieron algunas cosas repetidas; pero creo que no hay repeticiones exactas de un elemento con otro, a pesar de que hay un elemento puro completo. Creo que mi distracción y compenetración con ella cuando la veo va siendo un juego que a veces, al darme cuenta, tengo una captación durante tiempo al recorrerla, al verla, al curiosarla, y después pasearme por todos los problemas signicos que pudiera haber en cada uno de los elementos: dónde está la cruz, dónde está el bocado lateral, cómo ciertas formas geométricas recuerdan unas cosas del mundo mecánico, del mundo simbólico... Entonces yo imagino que en esta instalación hay una gran riqueza de cosas. Hoy es primera vez que veo juntas todas las piezas de la instalación, y todavía me pregunto cómo colocar las setenta piezas. Pero yo creo que hay algo por ahí de eso.

José María
Salvador Instalación ésta que recuperaría en parte esa referencialidad de que antes hablábamos, por la presencia de lo signico y lo simbólico que pueden tener algunas formas, como la cruz, el triángulo...

J. J. Moros La cruz, el triángulo, sí, quizá el borde aserrado, las ondas, las crestas, una, dos, tres, cuatro, la cruz que se convierte en equis y que regresa a cruz... Pero también algunos elementos, como conexiones industriales, tuercas, extremos de acople, de alguna máquina o de algún elemento... Yo creo que hay allí una mezcla de una cantidad de elementos...

José María
Salvador ...funcionales, aunque, de repente, también simbólicos.

J. J. Moros Simbólicos. Y que con el acabado metálico, con el acabado de grafito, a lo mejor tiende más al mundo metálico. Hay que verlas.

Gobierno de Aragua

Gobernador
Carlos Tablante
Secretaría General de Gobierno
Mariela Morales
Secretario de Cultura
Jesus Antonio Valdivieso
Cronista de la ciudad
Oldman Botello

Fundación Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu

Presidenta
Idelisa Rincón González
Miembros Principales
Miguel Ruiz
J.J. Moros Manzo
Alejandro Armas
José Aloise Abreu
Manuel Espinoza
José Coméz Febres
Miembros Suplentes
Ricardo Sala
Esperanza Valle de Navarro
Graciela Pantin
Roberto Guevara
Carlos Antonio Silva
Anuar Halabi

Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu

Directora
Idelisa Rincón González
Secretaría
Emilia Rodríguez
Oficinista
María Félix Santaella
Departamento de Proyectos Especiales
María Cecilia Valera
Contraloría Interna
Paul Ascanio
Coordinación General
Ginett Alarcón
Departamento de Programación Expositiva
Rafael Rondón Narváez
División Administrativa
Manuel Álvarez

Secretaría
Delimar Abreu
Asistente
Alicia Borges
Analista
Omar Rondón
Departamento de Recursos Humanos
Haydée Barreto
Departamento de Compras y Suministros
Maribel Blanco
Gerencia de Proyección Museística
Fotógrafo
Henry Cedeño
Diseño y Montaje de Apoyos Didácticos
Gladys Sutil
José Elias Pérez
Enrique Acosta
Departamento Proyecto de Apoyo Regional (Salas Anexas)
Hernán González
Departamento de Educación
Secretaría
Argenia Martínez
Proyección Didáctica
Culias de Sala
Judith Parra
Silvia Díaz
Sección de Talleres
Inis Blanco
Informadores
Abner Alvarado
José Gregorio Soteldo

Centro Documental
Santiago Rojas
Marcelis Silva
Gerardo Arenas
Rodríguez Carapalca
Gerencia Técnica
Secretaría
Fedrah Salih
Departamento de Registro
Andrés Álvarez
Asistente
Eduardo León
Departamento de Conservación
Karolina Koglot
Asistente
Ramón Palacio
Departamento de Museografía
Eduardo Bárcenas
Asistentes
Asdrúbal Fariás
Orlando Calanche
Recepción
Saura Salas
Unidad de Servicios Generales
César Salazar
Freddy Morgado
María R. González
Dilcia Mier y Terán
Evangella Rodríguez
Orlando Ojeda
Eduardo Guerrero
Colaboradores Técnicos
Dalmir Ruiz
Hernán Acosta

Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu

Dirección
Av. 19 de Abril, Complejo Cultural Santos Michelena, Maracay, Estado Aragua, Venezuela
Teléfonos y fax
043-338534, 336980, 337831
Dirección postal
Apartado Postal 2231
ZP 2101 Maracay
Horario de Exposiciones
9:00 am a 4:30 pm
de martes a domingo
Horario de Oficinas
8:30 am a 12:30 pm
1:30 pm a 4:30 pm
de lunes a viernes

La Tienda del Museo

Horario
8:30 am a 12:30 pm
1:30 am a 6:00 pm
de martes a domingo

Vectores y Tensores: J. J. Moros

Diciembre 1995 / Febrero 1996
Exposición No. 43
Catálogo No. 43

Coordinación general y producción
Idelisa Rincón González

Asistente

Ginett Alarcón

Curaduría

José María Salvador

Programación Expositiva

Rafael Rondón Narváez

Museografía

Eduardo Bárcenas

Asistente

Asdrúbal Fariás

Coordinación Didáctica

Departamento de Educación

Textos de catálogo, entrevista,

cronología y panel didáctico

José María Salvador

Diseño y montaje de apoyos

didácticos

Gladys Sutil

José Elias Pérez

Enrique Acosta

Corrección de textos

Mario Amengual

Diseño Gráfico

Aixa Díaz

Fotografías de obras

de la exposición

Anibal Camejo

Asistentes

Rafael Camejo

Roger Sánchez

Fotografías de la cronología

Anibal Camejo

Esso Alvarez

Reproducciones fotográficas

Henry Cedeño

Taller de Arte La Colmena

Asistentes de J. J. Moros

José Gregorio Pérez M.

Ayudantes

Edinson Villegas, pasante

(Escuela de Artes Plásticas

Rafael Monasterios)

Reinaldo Arias

Pre-prensa e Impresión

La Galera de Artes Gráficas

Edición

500 ejemplares

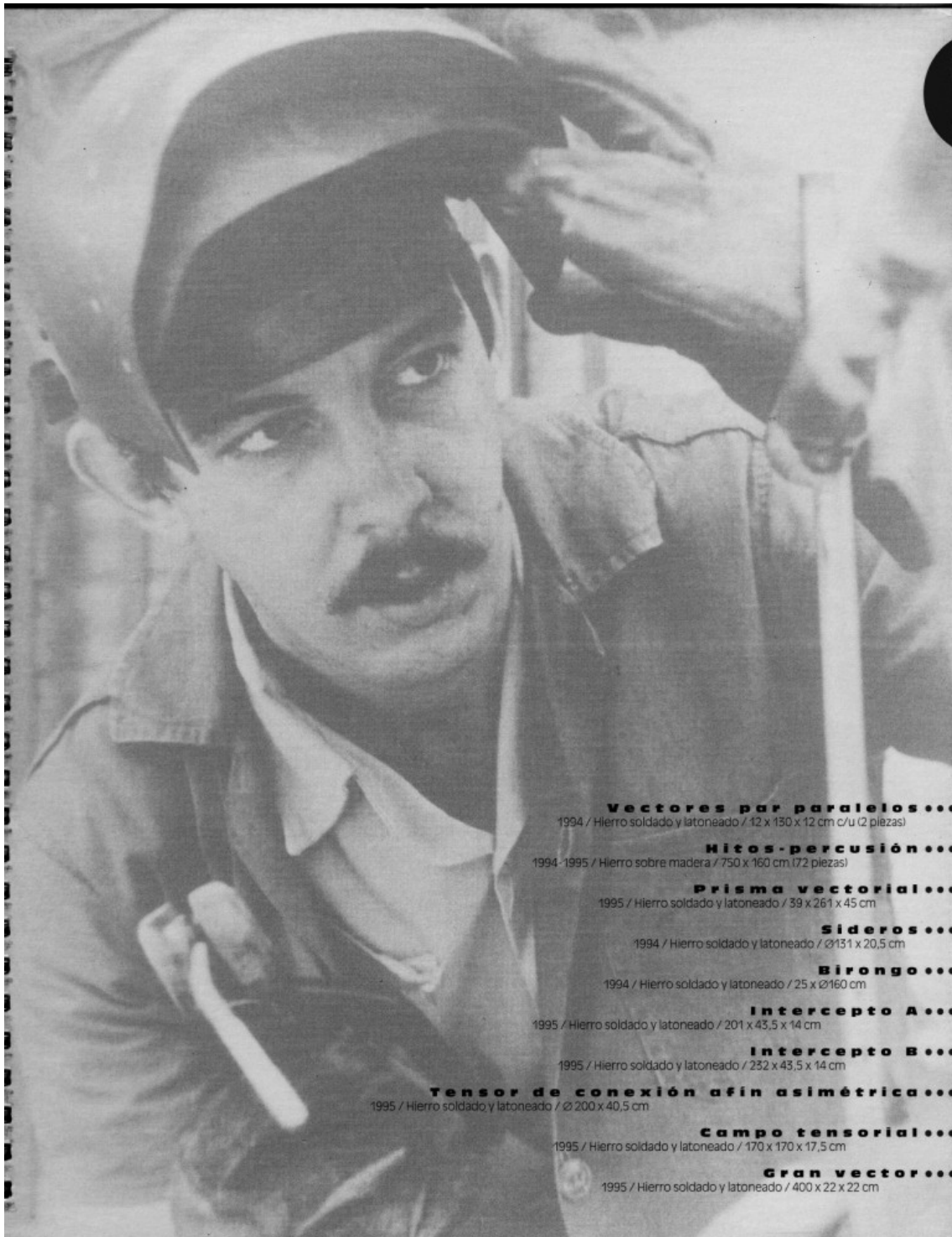
Depósito Legal

CG1429581

Agradecimientos

Hotel Pipo Internacional

Con el auspicio del Gobierno de Aragua, del Congreso Nacional de la República y del Consejo Nacional de la Cultura (Conaci)



Vectores par paralelos...

1994 / Hierro soldado y latoneado / 12 x 130 x 12 cm c/u (2 piezas)

Hitos-percusión...

1994-1995 / Hierro sobre madera / 750 x 160 cm (72 piezas)

Prisma vectorial...

1995 / Hierro soldado y latoneado / 39 x 261 x 45 cm

Sideros...

1994 / Hierro soldado y latoneado / Ø131 x 20,5 cm

Birongo...

1994 / Hierro soldado y latoneado / 25 x Ø160 cm

Intercepto A...

1995 / Hierro soldado y latoneado / 201 x 43,5 x 14 cm

Intercepto B...

1995 / Hierro soldado y latoneado / 232 x 43,5 x 14 cm

Tensor de conexión afin asimétrica...

1995 / Hierro soldado y latoneado / Ø 200 x 40,5 cm

Campo tensorial...

1995 / Hierro soldado y latoneado / 170 x 170 x 17,5 cm

Gran vector...

1995 / Hierro soldado y latoneado / 400 x 22 x 22 cm



Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu

Diciembre de 1995

